...ÉE. — N° 15 Abonnement : Belgique, 30 frs ; France, 6 belgas ; autres pays, 6 ou 7 belgas OCTOBRE-NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1929.

# L'ARTISAN LITURGIQUE

Revue trimestrielle d'art religieux appliqué

ÉDITÉE PAR

L'APOSTOLAT LITURGIQUE DE L'ABBAYE DE ST-ANDRÉ

AVEC LA COLLABORATION DES FILLES DE L'ÉGLISE

*(Sommaire du n° 15, page 312)*





# QUELQUES EGLISES MODERNES ET LEUR AMEUBLEMENT

**Bureaux : ARTISAN LITURGIQUE, Abbaye de St-André, par Lophem (Belgique)**

Ch. P. Belgique : Apostolat liturgique 965.54 — France : Bureau liturgique Paris 241.21

# Quelques Œuvres de Henry Lacoste

LES lecteurs de *L'Artisan Liturgique* se rappellent sans aucun doute la magnifique étude publiée en avril dernier sous ce titre : « Quelques œuvres de l'Arche ». Désirant insister sur des principes encore trop méconnus, et du même coup faire mieux comprendre, et leurs œuvres, et les belles œuvres d'Art, les œuvres saines en général, les artistes faisant partie du groupement cité plus haut jugèrent opportune la publication de leur Codex, de leur « Credo » artistique.

Henry Lacoste est « parfaitement d'accord avec l'architecte - directeur de l'Arche sur les principes de ce codex » — il nous l'écrivait récemment, ajoutant ces lignes : « L'Artisan liturgique rendrait grand service à l'Architecture religieuse belge en les faisant admettre ici ». L'Artisan s'y emploie, et s'y emploiera certes chaque jour de plus en plus, mais — nous en sommes persuadés — notre ami y contribuera lui-même puissamment. En effet, professeur d'architecture à l'Académie Royale des

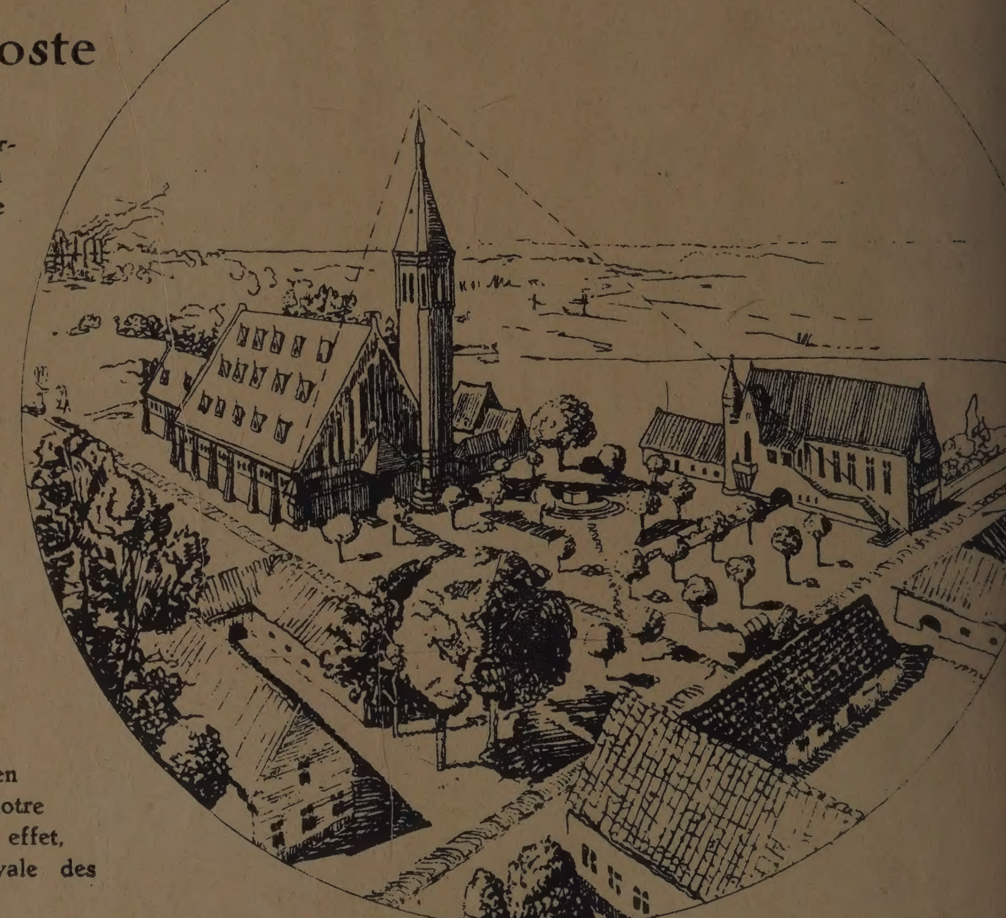


**Fig. 2. — Bléharies. Projet de reconstruction de l'église et de la place communale.** H. Lacoste, architecte.

Beaux-Arts de Bruxelles, il saura faire jaillir chez ses élèves l' celle sacrée, leur transmettre les enseignements qu'il a reçus même de maîtres vénérés, tel un flambeau qui doit passer de en main sans que jamais sa flamme s'éteigne ou vacille.

On nous permettra d'y insister au début de cette étude : H Lacoste a, non seulement le souci — ses œuvres en témoignen mais le besoin d'être vrai, d'être sincère. Nous dirions qu'il en hantise, si ce mot était compatible avec la sérénité d'un ho ayant le sens de la mesure.

« Etre vrai » — c'est-à-dire être logique ; concevoir, si l'o architecte, un édifice dont la structure extérieure révèle le plan, de le dissimuler ; donner aux matériaux mis en œuvre une f adaptée à leurs propriétés et à leur fonction, sans se laisser infl cer par le souvenir de formes périmées, expressives autrefois, *en temps*, précisément parce qu'alors elles avaient une raison d'êt

Etre vrai — c'est-à-dire être de son temps, répondre avec dence évidemment mais sans craindre les solutions hardies, aux grammes nouveaux présentés à l'architecte en raison des besoi des habitudes de ses contemporains. Etre vrai, c'est tout bonne être le disciple des anciens qui faisaient leur cette formule rap par Jacques Maritain parlant de la matière et de la forme de l *Recta ratio factibilium.* (1)

Etre vrai, c'est, au besoin, si les circonstances l'exigent, ne craindre de concevoir un édifice constitué de matériaux léger qui pour cette raison ne durera que... mettons cinquante ans. « quante ans, dira-t-on peut-être en souriant, mais il faut bâtir les siècles ». — Oui, vous répondra l'artiste qui considère comme « la droite déduction des œuvres à faire » je ne demande mieux que de bâtir pour les siècles. Mais si le pasteur d'une par populeuse qui s'est accrue et semble devoir s'accroître considér ment encore en peu de temps, doit disposer immédiatement c



**Fig. 3. — Eglise de Bléharies.** H. Lacoste, architecte.

(1) J. Maritain : *Art et Scolastique.*



ig. 4. — Eglise de Bléharies. H. Lacoste, architecte.

église qui permette à tous ses paroissiens d'assister dans des conditions convenables aux offices, si, d'autre part, ce curé a des ressources pécuniaires très limitées, on peut être dans la nécessité d'employer des matériaux peu coûteux, mais peu durables. Le béton léger — pour prendre un exemple — utilisé pour la structure comme pour la couverture et les cloisons de l'édifice pourra présenter cette qualité, indispensable en l'occurrence, d'être bon marché. Et n'est-il pas plus sage de pourvoir à ce besoin urgent du culte d'une façon adéquate, que d'y répondre d'une façon insuffisante sous prétexte de bâtir pour les siècles ? Ce qui importe avant tout, c'est que les fidèles *d'aujourd'hui* fassent leur salut, se sanctifient, en assistant au Saint Sacrifice, en recevant les Sacrements, dans un temple décent et assez vaste.

Mais jusqu'ici Henry Lacoste n'a pas été — à notre connaissance — acculé à ces solutions logiques, raisonnables sans doute, mais qui, en art religieux plus qu'ailleurs, doivent constituer une exception.



Fig. 5. — Eglise de Bléharies. Agneaux en grès cérame.
H. Lacoste, architecte.

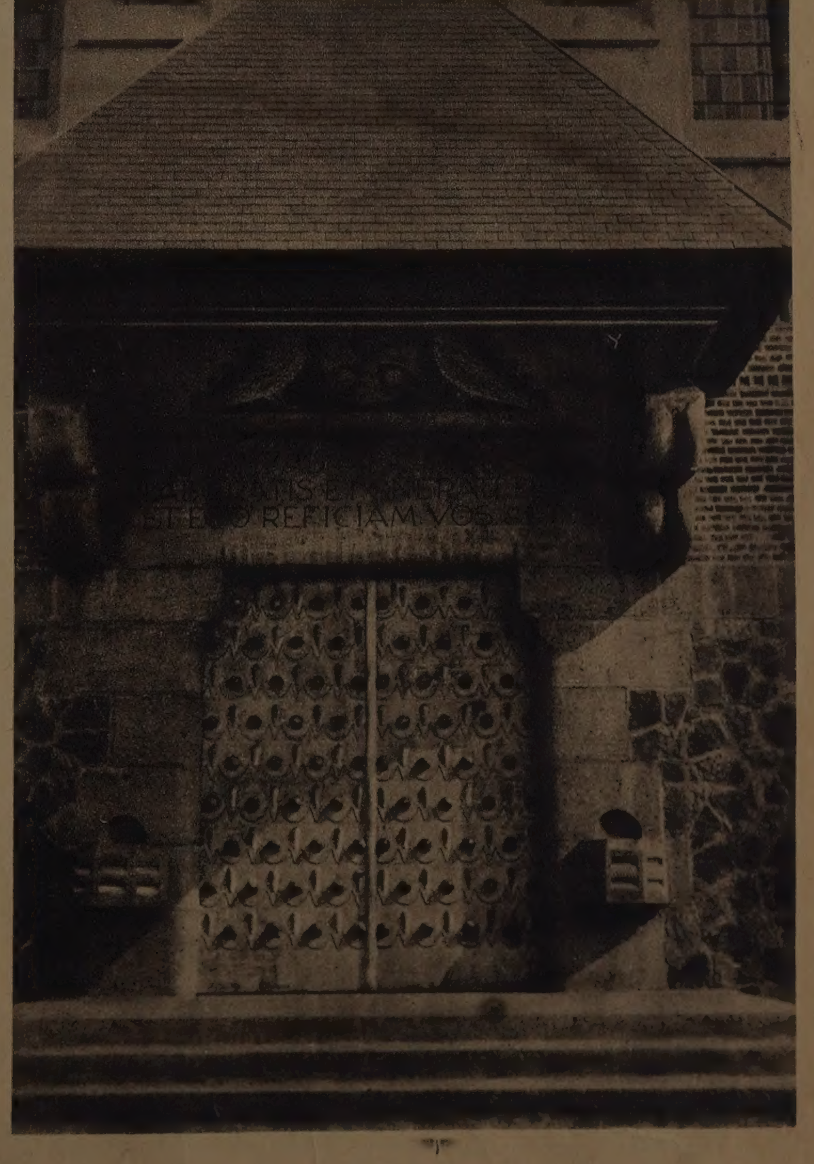



Fig. 6. — Portail de l'église de Bléharies.
H. Lacoste, architecte.

**Fig. 7. — Vue intérieure de l'église de Bléharies.** H. Lacoste, architecte,



**Fig. 8. L'église de Bléharies en construction.**
H. Lacoste, architecte.

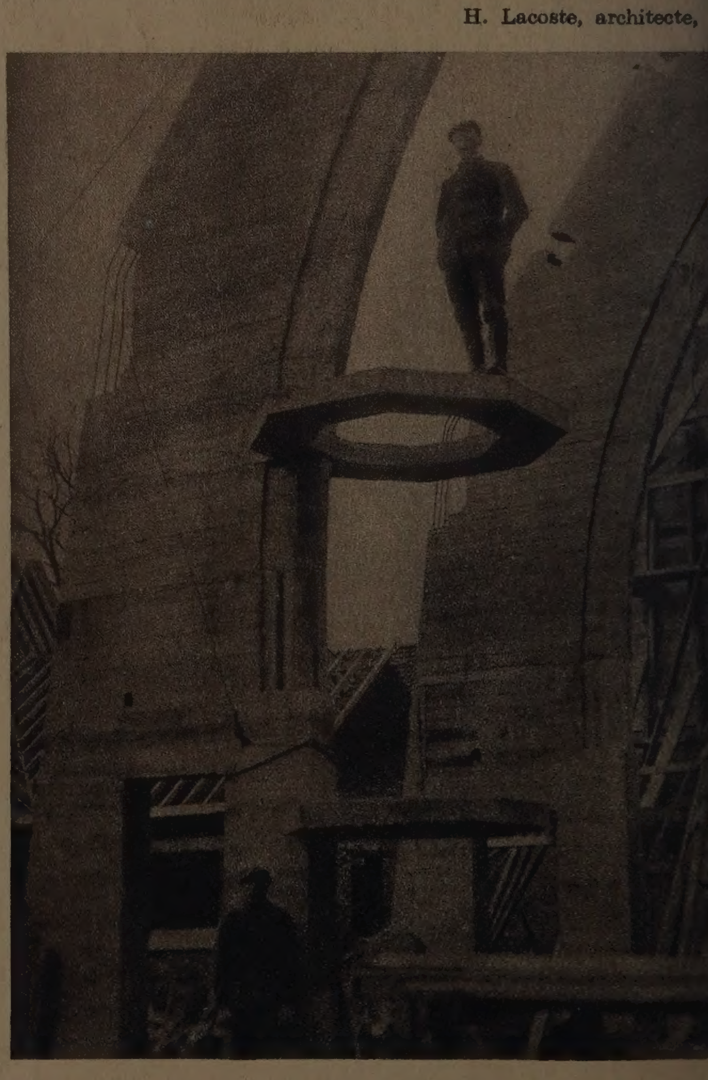


**Fig. 9. — Bléharies. - La chaire de Vérité pendant sa constructi**
H. Lacoste, architecte.

Fig. 10. — Eglise de Bléharies (Façade Est). H. Lacoste, architecte.

Parmi les œuvres que nous allons présenter, la première en date donne au con-aire, par la robustesse de ses masses et la belle sobriété de ses lignes, ce sentiment de durée qu'Henry Lacoste a visiblement cherché à exprimer lorsqu'il s'est agi de monu-ents funéraires. La durée, l'immortalité, l'éternité : idées connexes. Elles ne peuvent re évoquées avec plus d'à-propos qu'en face de la mort, pour un chrétien soutenu par espérance de l'au-delà.

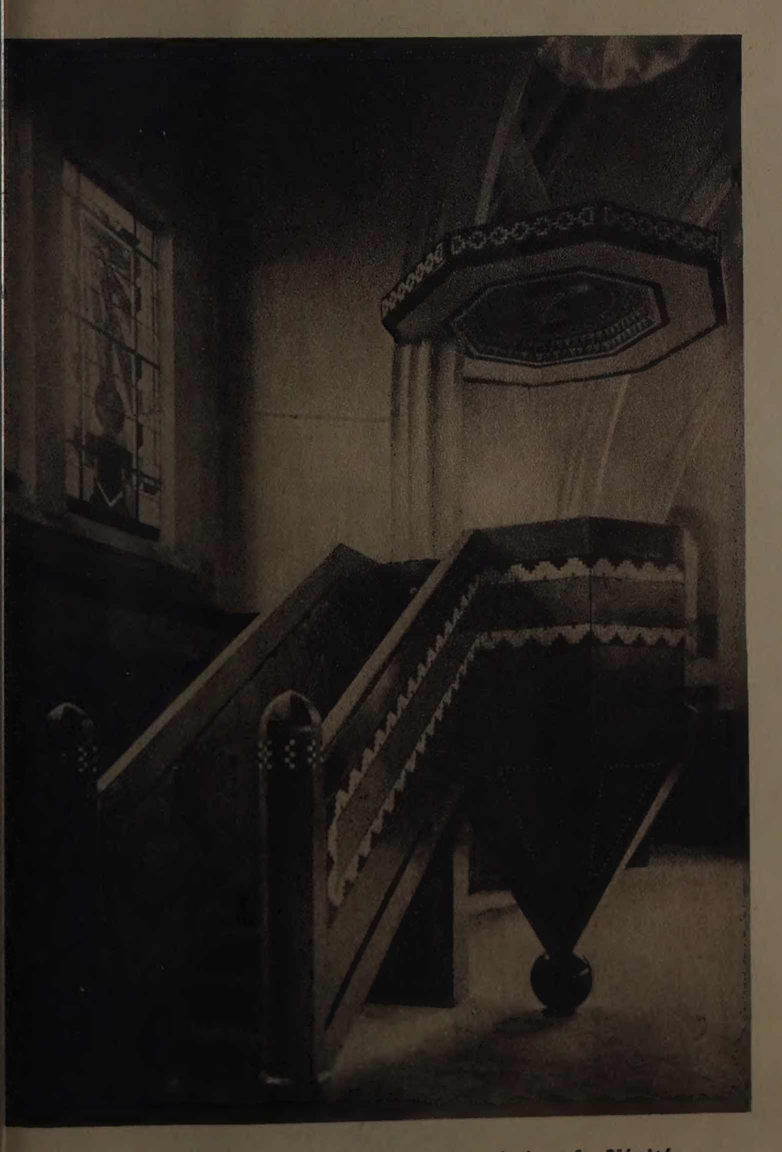


Fig. 11. —Eglise de Bléharies : La chaire de Vérité.
H. Lacoste, architecte.

# L'Eglise de Bléharies

A Bléharies, Henry Lacoste, plus heureux qu'à Chercq, dont nous parlerons plus loin, a pu réaliser une grande partie du plan général qu'il avait conçu. On a permis au talent de l'architecte, sinon de donner toute sa mesure, de se déployer pourtant plus à l'aise, et d'utiliser délibérément les procédés modernes.

Pour bien comprendre la composition, il faut se reporter au projet d'ensemble (fig. 2). La composition entière est comprise dans un angle dièdre. Suivez le pointillé que nous avons tracé sur le projet pour être plus clair : la ligne part du sol, gravit l'escalier extérieur de la maison communale à droite, monte par la tour d'angle de celle-ci jusqu'au coq du clocher, qui forme le point culminant, pour suivre ensuite le pignon de l'église jusqu'à la chaire extérieure où retombe la voûte. Ce souci d'une eurythmie explique bien des détails : ce n'est point par pure fantaisie d'artiste ou simplement pour obtenir un effet pittoresque que l'architecte a placé à l'angle gauche une chaire extérieure, qu'il s'est efforcé de conserver au moins

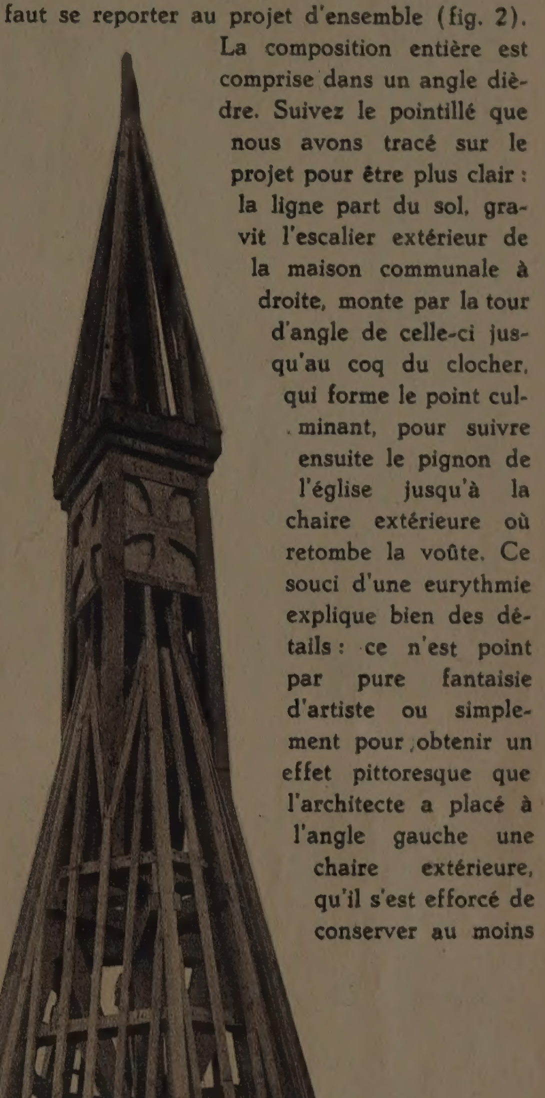


Fig. 12. — Bléharies (Charpente de la flèche).
H. Lacoste, architecte

Fig. 13. — Chœur de l'église de Bléharies. H. Lacoste, architecte.
Remarquez : à droite la position oblique de l'autel latéral, à gauche un pan de l'ambon du côté de l'Evangile.

Fig. 14. — Maître-autel de l'église de Bléharies. H. Lacoste, architecte.

arbre, qu'il a donné à la maison communale sa forme ascen-
nelle vers l'église. Tous ces éléments contribuent à donner
clocher toute sa valeur, en le faisant paraître plus élancé.
yez-le : tour « frémissante sous l'immense ciel bleu, il part,
te, souple, tel un minaret, des trois ressauts de pierre de sa
e : monte en une colonne octogonale de briques roses ; s'orne
on sommet de huit consoles en encorbellement ; se coiffe
ne flèche élégante s'amortissant à merveille en une belle
x, dont le zénith est le chant d'un coq, fin de taille, et tout
panache ». (fig. 3 et 12).

La façade occidentale est une vraie trouvaille et a charmé
s les visiteurs. La position du clocher quasi en dehors du
n, que d'aucuns ont critiquée, n'est pas pour nous effrayer :
stoire nous dit que les clochers sont une adjonction relati-
nent tardive aux églises, et n'occupent dans le plan — ou
s du plan — d'autre place que celle que les circonstances
ont fait préférer dans chaque région, dans chaque cas. Sur
soubassement en pierre de Tournai, dont la couleur sombre
égayée par quelques pierres bleues de Soignies et jaunes
Luxembourg, se dresse un pignon de briques très ajouré.
centre de ce pignon un triangle reçoit à l'extérieur un auvent
g. 4), à l'intérieur le buffet des orgues. A leur rencontre, me-
aux et rampants déterminent des trapèzes que décorent des
ts-reliefs en grès émaillé modelés par Paul Petit. Des agneaux
ncs sur fond bleu tendant le cou vers la croix plantée sur le
e (fig. 1 et 5), transposent agréablement la « frise des
neaux », l'emblème du Christ et des Apôtres, si répandu dans
absides romaines. Le rampant gauche du pignon s'abaisse
nous l'avons vu — jusqu'à couvrir une chaire extérieure en
rre, analogue à celles qui en France et surtout en Bretagne
vent à la bénédiction des laboureurs, des animaux et des
truments aratoires rassemblés sur la place du village à l'époque
la moisson ; nous avons parlé plus haut du rôle de cette chaire
ns la composition générale, dans l'effet d'ensemble à obtenir ;
Bléharies, elle rendra de vrais services dans les cérémonies de
in air (1) ; elle est de plus une nécessité constructive.

Approchons-nous du portail (fig. 6).

Sur le lourd linteau — il pèse plus de 3000 kilogr. — se
achent l'hostie crucifère et les colombes affrontées. Les mon-
ts sont garnis de bénitiers extérieurs. La porte retient l'atten-
n. Des plaques de bronze oxydé repoussées au marteau y ser-
nt de revêtement à une robuste menuiserie de chêne. Elle
ppelle certaines portes espagnoles, avec leurs gros clous. Mais

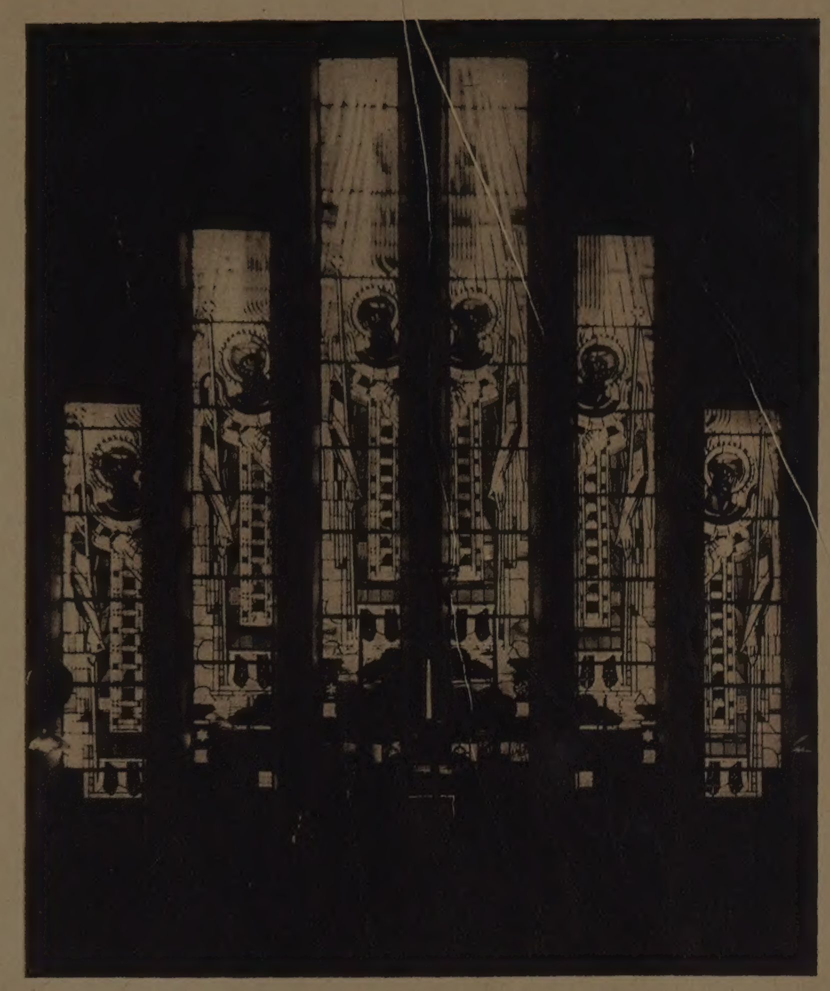


**Fig. 15. — Eglise de Bléharies : Vitrail du chevet.**
Exécuté par M. Paul Leclerc avec la collaboration de M. Charles de Bel.

la technique est toute différente, elle est moderne avec ses grosses saillies raidissant le métal et accusant les contre-écrous qui le fixent au bois.

Dès l'entrée, le plan, très simple et très logique, s'affirme : une grande salle rectangulaire sans transept ni abside (fig. 7). Le plan passe très simplement de la largeur de la nef à celle du chœur par une sorte de berceau conique. Le hourdis de la toiture, constitué par des éléments moulés d'avance, s'appuie sur les pannes que portent six grands arcs de 13 mètres d'ouverture (fig. 8), espacés de 5 mètres d'axe en axe. Le tout en béton armé. Les murs d'enveloppe sont en maçonnerie : nous l'avons constaté en examinant la façade. Remarquons que par suite du retrécissement conique de l'édifice à l'entrée du chœur, les deux autels latéraux sont placés obliquement (fig. 13). En pratique, cette position ne semble

(1) Un habitant du village nous exprimait récemment sa satisfac-
n d'avoir vu utiliser pour la première fois cette chaire, le jour de la
édiction du drapeau des déportés.



**Fig. 16. — Eglise de Bléharies: Porte du banc de communion.** H. Lacoste, architecte.

# VITRAUX DE L'ÉGLISE DE BLÉHARIES

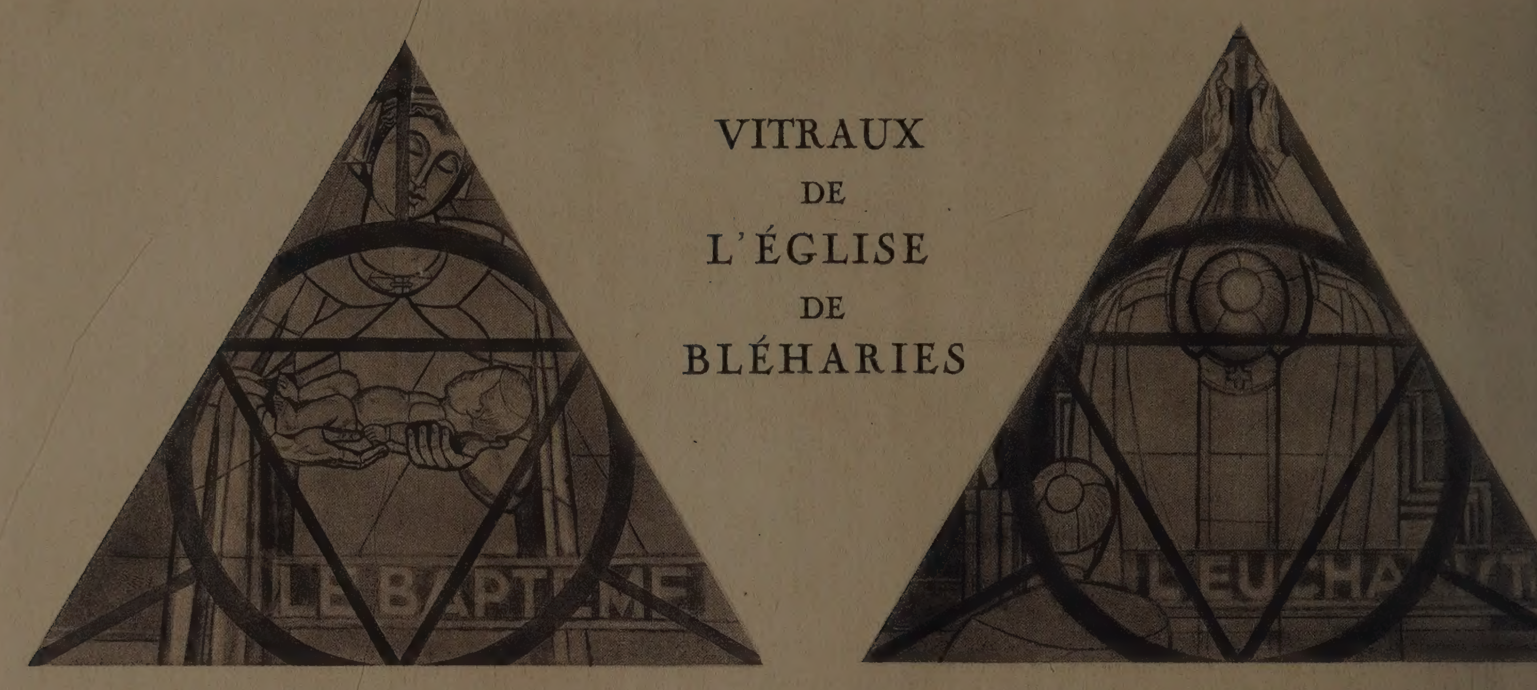


**Fig. 17. — Le Baptême.**

**Fig. 18. — L'Eucharistie.**

Exécutés par M. Paul Leclerc avec la collaboration de M. Charles de Bel

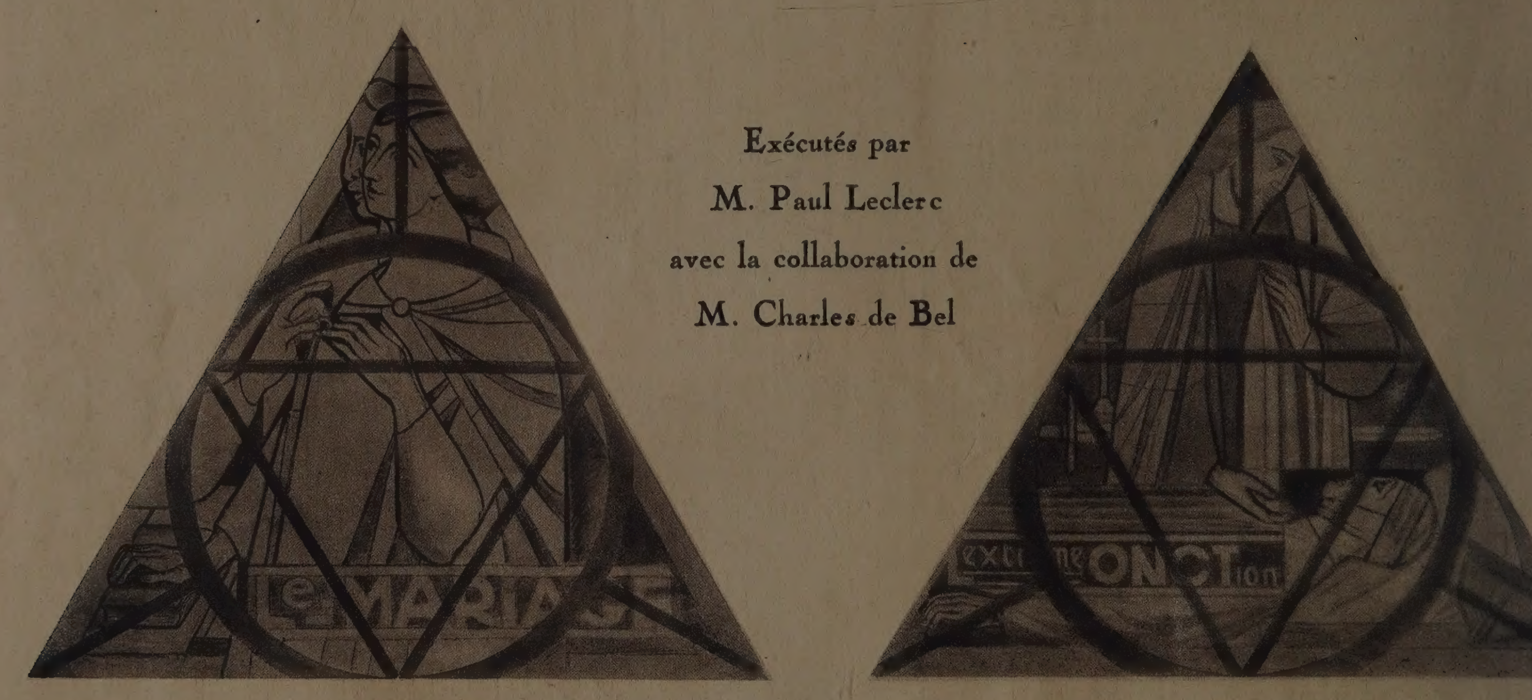


**Fig. 19. — Le Mariage.**

**Fig. 20. — L'Extrême-Onction.**

Have negatives of these

présenter aucun inconvénient dans une église de village où la Messe est toujours dite au maître-autel, l'autel du St-Sacrement. Celui-ci (fig. 14) bloc de granito bleu orné de mosaïques, est isolé du rétable, pignon à gradins qui porte la croix et les six chandeliers ; entre ce rétable, dans lequel est encastré le tabernacle, et la table du Sacrifice, un double escalier supprime l'usage du petit escabeau. Cette disposition rappelle celle de l'autel de l'ancienne Abbaye de Saint-Martin, transporté depuis au chœur de la cathédrale de Tournai. La ligne est agréable à l'œil, mais nous sommes bien forcés d'avouer avec Dom Anselme Veys que ces gradins, pour être conformes au *Cérémonial des Evêques* qui date du XVII[e] siècle, ne sont pas dans la tradition plus ancienne, et qu'en écrasant la *mensa*, ils sont cause que de la nef on ne jouit guère de son isolement.

A droite de l'autel, nous apercevons le *scammum* (fig. 14) des officiants qui — point à noter — est d'une pièce. On n'a pu cependant résister à la tentation d'offrir au célébrant un siège à bras et à dossier.

La lumière pénètre à profusion dans l'église par les lames lumineuses de la façade Ouest, par les fenêtres latérales, par 30 lucarnes triangulaires en béton percées dans les travées des combles, enfin par le vitrail du chevet (fig. 2, 3, 7 et 10).

Ce dernier cause un sérieux préjudice à l'autel en le plac matin, à l'heure des messes, dans un contre-jour fâcheux, auq fenêtres septentrionales du chœur, cependant d'un éclairage p tense ne parviennent pas à remédier suffisamment. Nous savon que l'architecte, faute de ressources, n'a pu employer, comme il prévu, pour cette verrière, des verres qui eussent paré à cet inc nient. Mais le fait est là, quelle qu'en soit la cause. Il est d' plus regrettable que le vitrail constitue en lui-même une belle d'art. (fig. 15). Il a été généralement mal compris et insuffisa apprécié. « Et pourtant l'orchestration est incomparable, q moderne, si l'on y tient. Des anges, aux grands yeux fascinés un visage grisâtre, élèvent l'Hostie blanche comme neige au- du brasier roux du purgatoire :

*O salutaris Hostia*
*Quæ cæli pandis ostium.*

» Ils forment un parterre dressé de joyaux scintillants, de r doux où, par le rapprochement, les bleus s'exaltent, profonds, léens, dans un charme presque hallucinant. Toute autre déco dans le chœur deviendrait un hors-d'œuvre. La mosaïque trans emplit le vaisseau de son soleil. Elle participe de la pérennit murailles, et son travail de stylisation de la pensée la rend déco




**Fig. 21. — Eglise de Chercq (tympan du portail).** H. Lacoste, architecte.

vert, rouge et noir (fig. 7). Ce ciment joue ici le rôle que le marbre eut rempli en Italie. Il est beau, durable, résistant et — ce n'est pas un mince avantage — impénétrable aux clous ; il protège ainsi le temple contre l'invasion toujours à redouter d'une imagerie de mauvais goût.

***

Avant de quitter l'église nous jetons un dernier regard vers la verrière lumineuse du chœur, vers les arcs dont le « rythme calme inaugure la note monumentale de l'intérieur ». Et nous nous éloignons de Bléharies en formant le vœu de voir confier à Henry Lacoste la construction d'autres édifices religieux. Car, nonobstant les critiques de détail que nous nous sommes permises les œuvres passées en revue nous sont un garant des œuvres à venir.

au possible ». Elle fait, comme les vitraux de la nef, honneur à M. Paul Leclerc d'Ixelles et à son collaborateur M. Charles de Bel.

Quatorze de ces derniers représentent le chemin de la croix. — Les vitraux des lucarnes, dus aux mêmes artistes, représentent les sept sacrements et les vertus théologales et morales. Nous en reproduisons quatre (fig. 17 et suivantes).

Redescendons vers la nef et examinons le reste de l'édifice en détail.

Pour passer du chœur à la nef nous ouvrons deux portes en fer forgé (fig. 16) ornées l'une d'un épi, l'autre d'un cep de vigne.

Notons la présence, aux extrémités du *cancel*, de deux ambons, dont on aperçoit qu'un pan, à gauche, dans la photographie que nous publions (fig. 13). Nous disons « ambons » pour autant qu'on puisse appeler de ce nom ces endroits, réservés certes à la lecture de l'Evangile et de l'Epitre, mais qui ne sont pas même élevés d'un degré au-dessus du sol. En les haussant un peu plus, on fut resté dans la tradition liturgique, on eût rappelé et mis en relief la signification du *graduel*, verset chanté tandis que le diacre se rend à la tribune, à l'ambon, en montant les « *gradus* » ou degrés.

Le long des murs, dans les retraits des arcs, courent des ouvertures permettant la circulation et l'accès à la chaire et aux confessionaux : ceux-ci, aussi bien que tout le reste du mobilier : autels, ambons, cancel, baptistère — sauf pourtant la porte du banc de communion et le *scamnum* — sont en béton revêtu de granito et relevé de mosaïques. Ils tiennent à l'ossature de l'édifice. La figure 9 représentant la chaire de vérité pendant sa construction le montre d'une façon plus frappante. Ce détail technique, en nous faisant mieux saisir pourquoi l'abat-voix n'est pas supporté par des consoles, pourquoi la cuve ne doit point avoir de socle pour la porter, contribue à nous révéler la beauté des formes et à les rendre plus expressives à nos yeux (fig. 11). C'est bien le cas de le répéter à ce propos : « Il n'y a beauté que si intelligence jouit aussi de quelque manière ». (1).

Tout autour de l'église, sur une hauteur de 2 m. 50 règne un revêtement de ciment poli aux teintes chaudes,



**Fig. 22. — Le Portail de l'église de Chercq.** H. Lacoste, architecte.

(1) J. Maritain, : *Art et Scolastique*.



**Fig. 23. — Chœur de l'église de Chercq.**
H. Lacoste, architecte.

# L'Eglise de Chercq

Chercq est une des communes du bassin carrier, du *pays blanc* — comme on l'a dit avec grand bonheur d'expression — qui s'étend sur les deux rives de l'Escaut depuis Tournai jusqu'à Bléharies.

« Chercq ! Au milieu d'un territoire défoncé par les carrières et sillonné de rails industriels, Chercq conserve une oasis, la place communale établie à flanc de coteau, près d'un parc seigneurial. Malheureusement un architecte sans goût n'avait tenu compte ni de l'Escaut tout voisin ni de la route gravissant le coteau. Il avait planté une église, d'ailleurs d'une banalité remarquable, comme un écran pour masquer le paysage. Les Allemands l'ayant détruite en grande partie, Henry Lacoste en plaida le déplacement près du Haut Commissaire royal et présenta un nouveau plan de place communale. Du haut du perron de son église, on aurait découvert le cours du fleuve, la jolie vallée, tout le village de Vaulx. Des pentes douces auraient permis d'en descendre à travers le cimetière en terrasses.

» Le Haut Commissaire fit exposer les plans au *Salon de Gand* où ils furent si bien remarqués qu'un amateur les vola tout simplement. Par bonheur l'architecte en avait gardé la photographie, mais l'Administration, plus soucieuse d'économies que d'esthétique, le chargea de restaurer tout uniment l'église et de reconstruire la tour sur les anciennes fondations.

» Nous revenons d'une visite à l'église de Chercq. Il y a là un solide gaillard de clocher né en l'an de grâce 1923 et né cherquois, n'ayant rien de ses confrères tournaisiens, hormis le bon sens et la logique. Des assises de pierre mosane, un appareillage de moellons de l'endroit, une belle brique rouge pour les trumeaux, tout cela fraternise dans le paysage avec la *cense* d'à côté.

» Les dents de scie en briques qui soulignent les vigoureux remparts de pierre des toitures, à gauche et à droite de la tour, lui donnent je ne sais quel air paysan. On est solide, on est plein cintre au village : une porte (fig. 22) encadrée de deux retraits successifs d'une demi-brique, porte soignée comme la couverture des vieux missels, aux ferru franchement cisaillées, aux clous énormes, aux poignées de forteres garde l'entrée, et je crois bien que les *portes de l'enfer* ne prévaudr pas contre celle-ci... »

Si nous nous approchons de l'église pour y pénétrer, nous aper vons au-dessus du portail, à la place du tympan, un charmant motif fer forgé (fig. 21) représentant la barque de saint André, patron de paroisse, pêcheur de poissons et pêcheur d'hommes, « et qui, un be jour, accrocha son ancre — elle est là sous l'auvent, apostolique enseig — en terre de Chercq, comme à un port d'attache pour son cœur ».

L'intérieur de l'église n'a rien de très remarquable. Nous l'avo vu, l'architecte a dû conserver tous les murs encore debout. Mais nombreux détails présentent un intérêt réel, parce qu'ils offrent un exe ple de ce que peut réaliser un homme de goût dans l'aménagement d' edifice médiocre, avec un budget très limité.

D'instinct — le bon Dieu est là — notre regard se porte dès l'abo vers le sanctuaire et l'autel.

L'architecte a tiré parti d'un mur, situé derrière le maître-autel, m qui jusqu'ici dérobait aux regards un espace voûté, autrefois chape funéraire, faisant à présent office de sacristie. Il a percé dans cette pa une arcade bien moulurée, soulignée extérieurement par un large fi d'ocre rouge. Elle encadre bien l'autel (fig. 23).

Sur la robuste trabes sont sculptés ces mots, empruntés à la premiè antienne de l'office de saint André, patron de l'église : *Salve Crux pr tiosa.* Cette inscription est on ne peut mieux à sa place sous la sob croix de chêne, orné d'épines de fer forgé, qui remplit le rôle de cro triomphale. Les porte-cierges, en fer forgé eux aussi, complètent bi l'ensemble. Ajoutons que grâce à un ingénieux système de tringles rideau du fond peut être rapidement changé — de même que le conop et l'antependium — suivant les temps liturgiques.



**Fig. 24. — Eglise de Chercq : Vue intérieure.**
H. Lacoste, architecte.



**Fig. 25. — Eglise de Chercq : Grille en fer forgé.**
H. Lacoste, architecte.



**Fig. 26. — Eglise de Chercq : Grille en fer forgé.**
H. Lacoste, architecte.

Le Crucifix placé sur le tabernacle eût pu utilement être enlevé our ne pas faire double emploi avec la croix du fond, sur laquelle il ût suffi de placer un Christ. En tout cas *les deux cierges accompa-nant* ce crucifix ne devraient pas être sur le tabernacle.

Nous avons parlé d'un filet d'ocre rouge soulignant extérieure-ent le cintre de l'arcade. Il fait partie de la décoration générale de glise, du meilleur goût dans sa simplicité. Faute de ressources, encore ne fois, on devait ici se contenter de quelques teintes plates sur les urs blancs. Ceux-ci ont été peints en ocre rouge jusqu'à hauteur homme. Au-dessus de cette surface foncée qui plaît à l'œil, satisfait voir accusée par une teinte solide la base de l'édifice, court un ochoir dont le dessin géométrique est sans prétention (cf. fig. 24). vert foncé de cette frise combiné avec l'ocre rouge, rappelle la briété de la polychromie antique.

En descendant vers le fond de l'église, nous remarquons deux grilles fer forgé, avec motifs en tôle découpée. Sur l'une (fig. 25), du ôté des fonts baptismaux, sont représentés Adam et Eve ; ils rappel-nt le premier péché et pourquoi nous devons tous être purifiés par baptême. Du côté de l'escalier menant au jubé, deux anges (fig. 26). es fers forgés que l'architecte a pris la peine de dessiner lui-même, nt ravissants ; ils nous feraient deviner — si nous ne le savions — ne l'artiste appartient à une famille où le travail du fer est depuis ngtemps en honneur.

Avant de quitter cette charmante église signalons les vitraux, écutés par Ganton de Gand, où Henry Lacoste a voulu — comme Bléharies — représenter le chemin de la Croix. Il l'a fait — lui-même se cache pas pour le dire — de crainte de voir les murs encombrés 14 tableaux ou bas-reliefs sans aucun caractère qu'on trouve trop cilement dans le commerce.

Ajoutons pour terminer que l'église a été consacrée solennelle-ent. Les croix de chrismation encastrées dans le mur ne risquent s de disparaître. Elles sont de pierre noire polie avec des rehauts or. Au-dessous, des plaques de cuivre repoussé dues aux frères Jacques, faisait corps avec un porte-cierge coudé, disent par leurs inscriptions et leur symbolisme, à ceux qui l'ignoreraient, que ces douze croix représentent les douze apôtres (fig. 27).

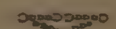
Encore une fois, l'architecte n'a pu faire ici tout ce qu'il aurait voulu. Mais il en est parmi les lecteurs de *l'Artisan* qui rencon-




**Fig. 27. — Eglise de Chercq : Croix de chrismation.**
Exécutée par les frères Jacques

Fig. 28. — Autel dans le cimetière de Rossignol. Architectes : H. Lacoste et L. Madelin.

treront les mêmes difficultés, et c'est pourquoi il nous a paru intéressant de décrire à l'aise cette modeste église.



## Cimetière de Rossignol

Ici, comme dans toutes ses œuvres, — nous avons eu l'occasion de le constater précédemment en examinant les églises de Bléharies et de Chercq — l'architecte a eu soin de bien étudier le cadre que lui fournit la nature. On parle parfois d'architectes paysagistes, pour marquer une spécialité. Tout architecte doit être paysagiste au sens large du mot. On ne bâtit pas indifféremment sur une colline, dans un bois, au milieu d'une plaine. On ne peut, confiné entre les quatre murs de son cabinet de travail, concevoir une œuvre vivante, en se contentant de faire relever par un tiers les dimensions du terrain disponible.

Nous sommes ici en pleine forêt.

C'est là qu'après la guerre, Henry Lacoste — en collaboration avec M. L. Madelin, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris — fut chargé de terminer le grand cimetière franco-allemand de Rossignol (fig. 29). Mais laissons la parole à M. le chanoine Bondroit (1) :

(1) Sauf indication contraire, les citations mises entre guillemets, au cours de cette étude, sont empruntées à des articles écrits par M. le Chanoine Bondroit.

« A proximité de la tombe d'E nest Psichari, il dressa le monume dédié par la jeunesse belge à la je nesse française tombée dans la fo au cours des combats épiques d'ac 1914.

« Lorsque le corps de P chari quitta le talus du chem de Tintigny, où il avait d'abord inhumé, pour *prendre place dans le rang*, dans la fo même, Thomas Braun et ses am songèrent à rendre ce coin trem de sang comme un lieu *d'électio* Ils firent appel à Henry Lacoste bâtit d'abord au-dessus d'un au massif en pierre une pyramide huit épicéas géants assemblés poinçon portant croix (fig. 30 L'ensemble offrait un caractère pu sant, mais ce n'était, comme on d que du provisoire.

» Aujourd'hui, le monume s'achève et s'affirme durable. pierre du pays claire et jaune au soleil, prête à braver les siècl Le ciborium que voilà (fig. 28) 10 mètres de haut, ses colonnes so des fûts galbés sans bases ni chap teaux ,ornements inutiles où l'on voulu s'approcher plus près de nature et des antiques, en harm nisant fûts de pierre et fûts de hêt Les architraves monolithes mesure 1 mètre 20 de hauteur et pèsent ci tonnes. Ce sont des blocs sortis d carrières de Grancourt-Pas Bayar Sur l'architrave de face la da MCMXIV témoigne d'un goût pa fait de la mesure, tout comme monogramme, sur l'autel, rappelle ravir la croix d'Alaoui décrite p Mgr Duchesne.

» A première vue, les cab chons demi-sphériques faits pou accentuer l'éclat de la toiture pierre paraissent trop saillants, ma ils accrocheront la mousse, verd ront avec les saisons ; l'architec doit aider la nature ; ils sont, apr tout, des appels de lumière comm les crochets de nos corniches goth ques.

» Constitué par une série de cai sons étagés, le plafond du ciboriu est une merveille, avec la métop sculptée qui ferme le dernier et l deux épées croisées se détachant s un fond rouge-sang. L'une, *Joyeus* ou *Durandal*, est un glaive, un bea glaive clair et nu, l'arme loyale l'autre, une espèce de coutelas tai ladé en dents de scie, rappelle massacre des blessés endormis pou jamais dans le sein de cette forê tragique.

» Il manque encore au monu ment six lanternes des morts et u banc demi-circulaire en pierre ave

**Fig. 29. — Autel dans le cimetière de Rossignol (projet primitif).** Architectes : H. Lacoste et L. Madelin.



l'inscription *Fecit potentiam in brachio suo. Dispersit superbos mente cordis sui* (1).

» C'est une réussite...

» L'œuvre a poussé dans la forêt comme dans sa terre natale. La logique et la raison françaises — qui n'abandonnent jamais un Henry Lacoste — font avec l'harmonie grecque comme auréole. L'œuvre évoque la perfection.

» Il n'est pas jusqu'à la teinte de sable qui ne soit suggestive de beauté, car elle prolonge notre songerie jusqu'aux sables lointains de cette Mauritanie où s'effectua le *Voyage du centurion*.

NORBERT NOE.

(1) L'ensemble conçu par l'architecte n'a pas encore été exécuté à ce jour, et l'idée de le réaliser semble avoir été abandonnée. On pourra juger combien ce fait est regrettable en comparant le projet (fig. 29) et l'état actuel du cimetière (fig. 28).



**Fig. 30. — Cimetière de Rossignol (ciborium provisoire).**
Architectes : H. Lacoste et L. Madelin.

# Livre anniversaire de la Sint Bernulphusgilde

A l'occasion de son 60me anniversaire la gilde « Sint Bernulphus » de Maastricht (Hollande), qui a pour but de favoriser l'art liturgique sous toutes ses formes, a publié un numéro spécial de sa revue *Het Gildeboek*, qui reproduit les œuvres les plus intéressantes réalisées ces dernières années par cette fraternité d'artistes chrétiens et de protecteurs de l'art sacré.

L'architecture, la sculpture, la peinture, la paramentique, l'orfèvrerie, les vitraux y sont spécialement représentés dans 425 très belles illustrations accompagnées de 50 grandes pages de texte.

Ce numéro a été édité séparément par la firme *Ars Catholica* (Joh. L. van Lith), Nieuwe Mare, 21, Leiden.

# COURS PRATIQUE DE BRODERIE D'ART

(voir page 226.)

## Quatrième série de points de la première technique (*suite*).

Notez bien aussi que tous ces points peuvent être employés dans le travail lui-même, non comme galon, mais bien comme manière de rendre telle ou telle garniture dans le sujet central. Ils peuvent donc être faits tantôt en soie ou en or et argent, mais évidemment toujours de grosseur modérée ou fine et jamais plus conséquent.

Les cordes de rembourage ne doivent pas nécessairement être placées de façon à se trouver perpendiculairement au fil d'or, et l'or ne doit pas toujours être placé dans le sens de la largeur du galon. — C'est au brodeur ou à la brodeuse à voir dans quel sens le relief sera mieux rendu, le travail plus facilement exécuté et avec plus d'économie de temps pour obtenir le même résul-



**Fig. 64.**

tat. Cela vaut pour la composition du dessin de galon lui-même, pour le sens des cordes d'après le dessin et ensuite pour la position du fil d'or et des points.

Voici par exemple (fig. 64) un dessin parmi bien d'autres, qui peut être brodé à volonté, avec du fil d'or vertical ou du fil d'or horizontal. Le relief est absolument le même dans les deux cas, seul le reflet de l'or (et ceci est à retenir) diffère puisqu'il dépend de la position du travail par rapport au centre lumineux. Ainsi, la lumière venant de gauche donnera avec le fil d'or vertical (fig. 64) outre la lumière et l'ombre générale du relief, une partie éclairée et une ombre spéciale à chaque fil d'or ; tandis qu'avec le fil d'or horizontal (fig. 65) le reflet général

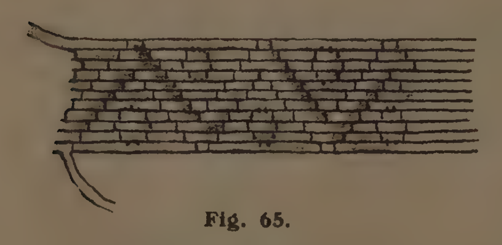


**Fig. 65.**

du relief et son ombre seront seuls vraiment visibles. Peut-être une petite pénombre rompra-t-elle l'uniformité de l'ensemble. Il conviendra donc de tenir compte de ces petites remarques, suivant qu'on aime d'avoir un reflet simple, ou un reflet combiné.

En outre, quand dans un galon (voir fig. 64 et 65, détails des fig. 64 et 65), la distance entre les lignes de points est absolument trop grande, surtout dans l'espace sans relief, il sera nécessaire de fixer l'or

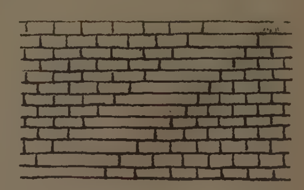


**Fig. 66 (détail de fig. 64).**

avec des points contrariés, afin de consolider le travail et de faire ressortir davantage le relief.

Il va sans dire que chaque fois qu'il s'agit de larges galons, il faut travailler de préférence avec deux fils d'or à la broche.

Les dessins dont le rembourage contrarie le sens du galon s'exécutent simplement en fixant le fil d'or au pied de chaque rembourage et aux extrémités de la largeur ou de la longueur du galon, suivant le sens du fil d'or.

Il est indispensable pour la bonne réussite de ces galons, de suivre minutieusement



**Fig. 67 (détail de fig. 65).**

le dessin tracé auparavant aux deux côtés des rembourages, en plaçant les points de soie dans un sens tout à fait perpendiculaire à l'or, quel que soit du reste le sens de la ligne qu'on doit suivre. C'est une règle qu'il faut d'ailleurs respecter en tout temps, sauf pour certaines courbes ou petits cercles, où les points s'écarteraient trop du dessin. Il est nécessaire, soit de détailler les points, c'est-à-dire de mettre un point sur chaque fil d'or séparément (quand il y a deux fils sur la broche), soit d'incliner un peu le point, uniquement à ces places plus délicates.

Les modèles de galons qui peuvent s'exécuter de cette double façon sont sans nombre et leur réussite est toujours certaine, à condition toutefois que le fil d'or puisse être mis dans un sens contraire de celui des lignes de rembourage et qu'aucune partie de ce rembourage ne soit elle-même dans le sens du fil d'or. En effet, si une corde de rembourage est, par exemple, horizontale, il ne sera pas possible de lui donner le relief désiré si on place le fil d'or dans le même sens. Il sera donc nécessaire de le placer verticalement, et de le maintenir dans cette position tant q
le sens du galon reste le même, car il ne fa
changer le sens du fil d'or d'un galon, q
dans le cas où le dessin lui-même, c'est-
dire le galon et son rembourrage changent
direction ; alors, en effet, il faut bien mo
fier la position du fil d'or pour qu'il re
dans le sens perpendiculaire.

Quand on a à faire à des motifs à reli
qui ont un sens différent, il faut bien choi
l'inclinaison de l'or, de façon qu'il ne soit p
dans le sens du rembourage. Pour cela,
ne doit jamais prendre de modèle qu'on
puisse pas accommoder à la matière et a
points employés, à moins qu'on ne modi
la technique et qu'on rende ainsi le trav
réalisable.

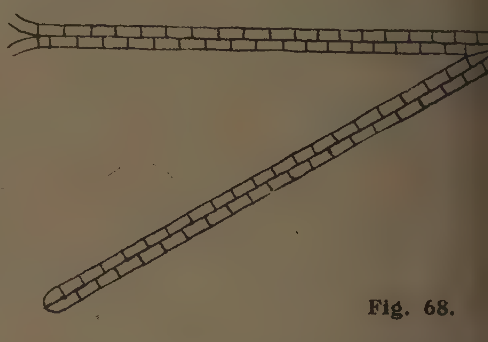


**Fig. 68.**

Quand le dessin s'y prête, il y a
avantage, au moins matériel, à choisir le se
horizontal pour le fil d'or, c'est-à-dire le se
de la longueur du galon. En effet, la par
la plus longue et souvent la plus difficile,
précisément celle des tournants du fil d
aux deux côtés du galon. Et si cette opé
tion se répète des quantités de fois, com
c'est le cas si le fil d'or est mis dans le se
étroit du galon elle exigera beaucoup
temps, vu qu'il sera probablement nécessa
de fixer cet or avec deux points solides
chaque tournant pour suivre les lignes
modèle.

### c) Couchure en un fil à la broche

On opère à peu près de la même mani
lorsqu'il s'agit d'un angle très aigu, ou d
angle quelconque (fig. 68). Mais dans
cas, il ne faut « croquer » le fil d'or avec
broche, que lorsque les deux points du c



**Fig. 69.**

sont placés et fortement maintenus. Si
doit remplir la surface de cet angle, il fau
à chaque nouveau tour de coin, placer d
bons points solides sur le fil d'or, immédia
ment contre les points du tour précéde
sans quoi ces coins finiraient par devenir
formes et le travail ne signifierait plus gra
chose. Si donc on veut avoir un travail c
rect, soigné et de bonne technique, il f
donner à toutes ces remarques leur imp

e. Tout brodeur qui se respecte doit con-
ellement faire attention à sa besogne. Il
oit placer aucun point sans savoir pour-
et sans y avoir réfléchi. Il ne doit rien
au hasard.

De même que dans un ouvrage de bro-
un peu conséquent on est souvent
lé à faire de la couchure d'or en un fil,
nême il y a bien des façons d'appliquer
l. Mais, presque toujours la manière de
sera suggérée par le dessin lui-même
ivant l'effet qu'on veut obtenir, soit par
flet, soit par la forme, ou encore par le
nge de la soie avec d'autres points. Quel-
ois aussi l'impossibilité qu'il y a d'em-
er telle ou telle manière obligera à s'en
à la seule qui soit possible.

Mais dans ce cas encore, il est conve-
e de bien étudier ce qu'on doit exécuter
de tirer le parti le plus intéressant pos-
du moyen auquel on a dû s'arrêter.

Dans tous les cas, il faudra toujours te-
compte des conseils que nous avons donné
essus. Lorsqu'on fait manœuvrer la bro-
soit pour tendre le fil d'or, soit pour
un tournant ou un angle, il est indis-
able de tenir très fermement le dernier
t de soie qu'on a fait, en tirant fortement
l'aiguillée qui le tient. Sans quoi, les qua-
ou cinq derniers points se soulèveront,
fil d'or sera libre sur toute la longueur.
ondolera alors de gauche à droite, fera
saillies à la surface, et sera bien vite usé
rraché par l'usage.

Il faut donc bien tirer sur tous les points
fixent le fil d'or, il faut bien tendre ce
ier et le tourner carrément aux angles.
t ira alors pour le mieux.

Encore un petit détail cependant. Il faut toujours prendre soin de piquer ses points de façon à resserrer l'enroulement de la lamelle d'or sur la soie (fig. 69) et veiller à ce que le point de soie soit fait dans le sens de cet enroulement. Il ne faut pas, en effet, oublier que le fil d'or est une lamelle d'or, enroulée d'une façon très serrée, sur un fil de soie ou de coton de couleur. Si donc on fait les points dans le sens de l'enroulement, l'or restera beau ; mais si au contraire, on fait ces points en sens invers de l'enroulement de la lamelle, celle-ci se déroulera aussitôt et laissera voir plus ou moins fortement la soie qui est sous elle. Il en résulte un manque de solidité pour le fil d'or et une perte plus ou moins considérable de son brillant ; sans parler de la teinte légèrement grisâtre qu'aura la partie d'or brodée de la sorte.

Ces considérations sont surtout vraies pour l'or japonais, dont la partie métallique est moins raide et, partant, moins ferme comme enroulement que l'or français. Ce dernier permet de faire des points dans n'importe quel sens, sans grand inconvénient, mais il offre le désagrément que l'on entre souvent l'aiguille dans l'or lui-même. Il est en effet difficile, même pour les meilleurs brodeurs, de ne jamais piquer de-ci de-là le fil d'or qu'on veut fixer.

Quand on sort l'aiguille de dessous le métier tout contre le fil d'or, il faut de fait beaucoup d'adresse pour ne pas « écorcher » l'or, incident qui provoque de suite un rayonnement de petits éclats d'or autour de la piqûre et qui laisse voir la soie qui est sous la lamelle d'or. Cet inconvénient ne survient que rarement avec l'or japonais, parce que précisément il est souple et que le parchemin qui est sous la lame d'or se referme plus facilement après la piqûre.

Si par mégarde cependant on a omis de tenir compte des conseils que nous venons de donner, et que le fil d'or est déroulé ou percé et laisse voir la soie, il y a encore un moyen d'obvier à cet inconvénient. Par un tour de main, pour lequel il faut un peu d'exercice, on fait « pirouetter » la broche qu'on tient du bout des doigts de la main droite sans la lâcher ni la déposer sur le métier, et cela, dans le sens de l'enroulement de la lame d'or de façon à tourner le fil d'or et resserrer sa lamelle. — Il est entendu que ceci n'est possible que pour la partie d'or non encore fixée ou rendue libre par le retrait des points à la place défectueuse.

ALFRED PIRSON.



## Quelques procédés de peinture sur tissus

*Plusieurs réponses à la demande que nous avions faite dans* l'Artisan Liturgique *nous sont parvenues. Nous les publierons à tour de rôle et remercions les personnes qui ont bien voulu nous rendre ce bon service.*

1° Peinture à l'aquarelle.
2° Peinture à l'eau, en employant le blanc en tube.
3° Aquarelle à l'huile.
4° Peinture à l'huile.
5° Peinture à l'huile avec empâtement.
6° Peinture aux bronzes.
7° Peinture dite « Bruine ».
8° Peinture au pochoir.
9° Peinture imitation tapisserie.




Porte de tabernacle en cuivre repoussé, dessinée par M. l'abbé Larroque
(Voir dessin à grandeur planche 14).



**Modèles de surplis employés à l'Abbaye de Saint-André.**
(Surplis du cérémoniaire et surplis des acolytes.)

## 1. Peinture à l'Aquarelle

TISSU. — Ce procédé ne s'emploie que sur étoffe blanche. Les étoffes de belle qualité sont plus appréciées, le blanc en étant plus mat, mais on peut également employer les satins tramés.

Pour le velours, il faut choisir le duvet aussi ras que possible.

MANIERE DE PROCEDER. — On dessine d'abord ou on décalque le sujet que l'on désire représenter, puis, en employant seulement un seul ton : neutre, bleuté, vieux rouge, brun... on reprend les contours du dessin en se servant du pinceau comme d'un crayon On fait les ombres avec le même ton. Pour les demi-teintes, éclaircir le ton avec de l'eau. — Les lumières réservées sont données par le blanc de l'étoffe.

On peut aussi peindre à l'aquarelle en employant plusieurs tons, mais la difficulté est plus grande pour les débutants et ce genre de travail demanderait d'être traité auparavant sur papier : l'étoffe boit la couleur, et pourtant on ne doit pas craindre de mouiller pour bien fondre les teintes entre elles... le faire trop altérerait les contours du dessin.

Il est toujours facile, le travail terminé, de retoucher et de retravailler les détails, en donnant des vigueurs à certains endroits et en atténuant certains, ce qui fait valoir davantage les reliefs.

QUELQUES CONSEILS PRATIQUES. — Afin de donner plus de résistance à la peinture, remplacer l'eau par du fiel. On peut cependant le faire à l'eau, mais en ayant soin de fixer la peinture. Si, par endroit, celle-ci ne voulait pas prendre, délayer avec un peu de fiel la couleur à employer.

Pour fixer une aquarelle ou une peinture à l'eau sur étoffe (les couleurs employées à l'eau peuvent seules être fixées) on se sert d'un petit instrument, le fixateur, composé de deux tubes creux dans l'un desquels on souffle tandis que l'autre trempe dans un liquide spécial appelé *fixatif*. Le liquide vient asperger en petite pluie fine l'étoffe sur laquelle on désire fixer la peinture.



**Chasuble exécutée par L'Atelier Liturgique, 16, rue Fénelo Nîmes (Gard) d'après le modèle à grandeur donné comme su plément au n° 11 de L'Artisan Liturgique.**

## 2. Peinture à l'Eau mêlée de Blanc

TISSUS. — Tissus de soie, satin, velours de toutes nuances, tussor, toile de soie, à l'exclusion de tout tissu blanc. Les satins tramés belle qualité, et les velours tramés à duvet ras, doivent être choisis de préférence.

MANIERE DE PROCEDER. — On repasse sur les contours du dessin avec un pinceau fin un ton de blanc d'aquarelle pur, simplement délayé avec de l'eau, afin de le rendre plus maniable. Avec ce même ton, on cherche toutes les lumières, c'est-à-dire que l'on commence par placer, dans tous les endroits lumineux du dessin, du blanc pur simplement étendu d'eau ; ensuite on cherche les demi-teintes, qui se font avec de la teinte neutre, de l'ocre-jaune... et plus ou moins de blanc, selon que ces demi-teintes sont plus ou moins foncées. Ce même ton, avec un peu de carmin, bleu d'outremer, te de Sienne... servira pour les véritables ombres.

Lorsque toutes ces teintes sont placées, il faut, avec un pinc bien propre imbibé d'eau claire, les fondre ensemble afin d'év les oppositions trop heurtées.

On ne doit jamais oublier, dans ce genre de peinture, qu'il f toujours mêler un peu de blanc à toutes les couleurs, en plus ou mo grande quantité, car c'est le blanc qui donne l'opacité nécessaire

Il n'y a que lorsqu'il s'agit de faire des retouches, nervures feuilles, etc., que l'on peut employer les couleurs sans blanc, puis ce n'est plus directement sur le t que l'on travaille, mais bien sur tons déjà obtenus.

La manière de procéder p ce genre de travail est donc to différente de celui de l'aquarelle p prement dite. Le travail que l'on en employant le blanc diffère en sens que l'on met d'abord les lum res, et que l'on place ensuite les t en commençant par les plus pâ et en augmentant toujours l'int sité des tons au lieu de les dimin comme pour le procédé précédent

### CONSEILS PRATIQUES

Employer les pinceaux ronds petit gris ou en martre, comme p l'aquarelle.

Si la peinture est rebelle et veut pas prendre par endroit, se vir de fiel.

Ce procédé, qui donne très beaux effets, ne peut utilisé que pour des objets devant avoir que peu de gue, car les couleurs à l



**Aube exécutée par l'Atelier Liturgique, 16, rue Fénelon, Nîmes (Gard).**

Pour les commandes d'ornements, s'adresser à la directrice, Mlle Durieu.



**Fig. 1. Rampe en fer forgé entourant l'autel du Sacré-Cœur.** (Photo Dmochowski

ainsi employées avec du blanc finissent par « tomber » au bout d'un certain temps.

Pour éviter, ou plutôt retarder ces inconvénients, il faut fixer la peinture. (voir premier procédé).

## 3. Aquarelle à l'Huile

TISSUS. — Les tissus à employer pour ce genre de peinture sont les mêmes que pour l'aquarelle à l'eau. Les tissus blancs seuls doivent être choisis.

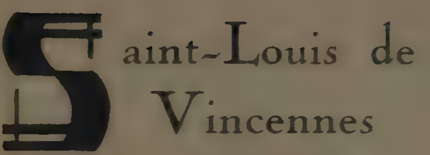
MANIERE DE PROCEDER. — Mélanger les couleurs dégraissées (voir ci-dessous) avec de la mixtion Jip, préférable à l'essence. Elle rend la peinture plus résistante et fait sécher les couleurs promptement.

Pour l'exécution de la peinture, le travail se fait de la même façon que pour la véritable aquarelle : les noms seuls des couleurs diffèrent.

Dans l'aquarelle à l'huile on peut également peindre, comme dans l'aquarelle à l'eau, avec une seule teinte, et obtenir ainsi de très beaux effets.

Ce genre de peinture est *très solide* et il laisse toute la *souplesse* au tissu.

*(Voir suite p. 311).*



# Saint-Louis de Vincennes

(Voir p. 177.)

## LE FER FORGÉ

Le fer, dans la construction moderne occupe une place importante. Il est l'âme du ciment. Il en est comme le prolongement, et l'extériorisation quand on le traite sous forme de *fer forgé*.

Sous l'influence de Violet-le-Duc, le fer forgé ressuscite véritablement ; mais, c'est seulement à l'exposition des Arts décoratifs de Paris, en 1925, que la ferronnerie fut, de tous les arts, celui en qui se manifestait avec le plus d'évidence une renaissance générale.

Comme le moyen âge, comme les XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$ siècles, notre époque moderne emploie, dans les églises, le fer forgé, qui, par sa commodité et sa sobriété, convient merveilleusement pour orner la maison de Dieu.

A Saint-Louis de Vincennes, c'est à M. Subes le ferronnier très connu, qu'échut le soin de fournir la ferronnerie.

Dès en entrant, conduisant à la petite porte romane, qui donne accès à la tour et au baptistère, une grille enserre, avec le Saint-Louis de Sarrabezoles, l'extrémité du perron (fig. 3).

Accueillante et charmante dans sa simplicité, elle n'est composée que d'entre-lacs formés de tiges rondes et plates qui se croisent.

Ce travail est l'un des plus caractéristiques de M. Subes qui traite le fer logiquement, comme on le faisait au moyen âge, et ne cherche pas à produire des décors qui tiennent de la peinture ou de la sculpture, comme on le faisait au

**Fig. 2. Détail de la rampe qui entoure l'autel du Sacré-Cœur.** (Photo Dmochowski.)

XVIII[e] siècle. Une rampe comme celle-là est belle parce qu'elle est adaptée à sa fin et que la matière est employée rationnellement.

Devant l'autel du Sacré-Cœur, seul le portillon à deux vantaux, est la partie ornée de l'ensemble. Des lignes simples : une circonférence inscrite dans un carré, la superposition sur une rosace d'une seconde partie découpée en étamines et en pistil forme le calice d'un lis. Un rang de cabochons en limite la corolle d'où partent quatre volutes qui rejoignent l'encadrement (fig. 1 et 2).

Aux angles de celui-ci, l'entre-lac des tiges qui le composent forment le plus gracieux motif que centre un cabochon.

Pas de recherche. De la légèreté sans mièvrerie, de l'élégance et de la solidité, tels sont les caractères principaux de cette composition qu'on retrouve dans la grille qui contourne la statue de sai[nt] Antoine de Padoue (fig. 4).

Ici, M. Subes a eu avant tout un but utilitaire. Celle-c[i] en effet, outre qu'elle est surmontée de bobèches et de porte-cierge[s] comprend encore un tronc pour les offrandes. De longues ligne[s] verticales grimpent jusqu'au pied de la statue. Elles se rejoignen[t] s'entrelacent en forme de cœurs et de boucles qui terminent l[a] composition. Des couronnes, à mi-hauteur, font avec le tronc, un[e] frise qui dénote un souci d'éviter la maigreur et le manque d'unit[é].

Telle est le triptyque, si l'on peut dire, du ferronnier de gran[d] talent qu'est M. Subes. Artiste et moderne.

Très moderne, en ce sens qu'il admet et emploie, sans aucun

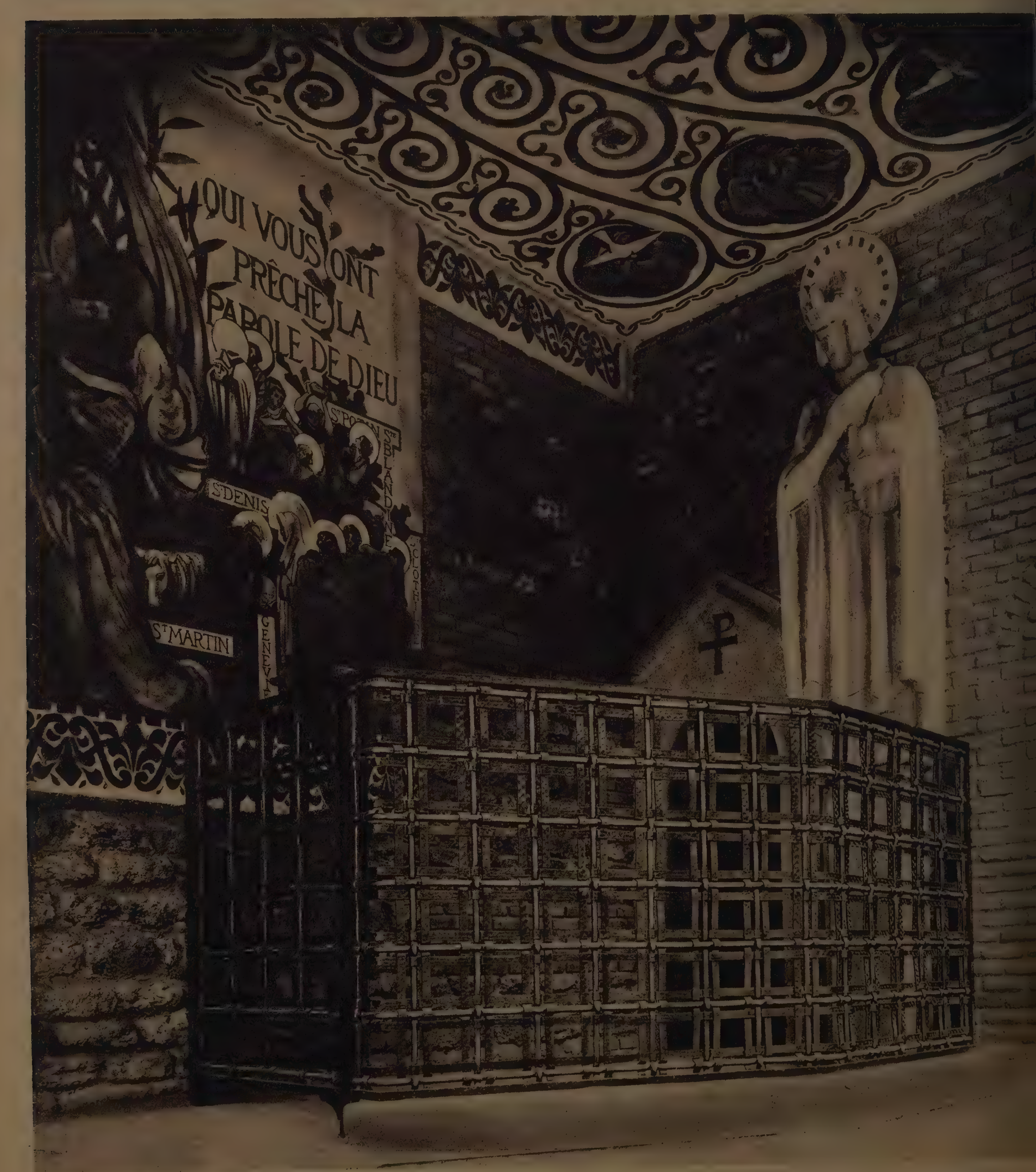



**Fig. 3. Grille du perron de l'église de Saint-Louis de Vincennes, exécutée par M. Subes.** (Photo Dmochowski)




Fig. 4. Grille entourant la statue de saint Antoine de Padoue (Photo Dmochowski)

prévention les procédés scientifiques nouveaux, par exemple, la soudure autogène. Il ne se cantonne donc pas, comme une certaine école, dans l'unique brasure, pas plus que dans le simple martelage, à moins que ne l'exige l'effet à produire.

Car il ne faut pas oublier : l'art moderne ne consiste pas dans un certain snobisme de formes plus ou moins cubiques, mais dans l'application des moyens du temps. Et de même que l'industrie sut améliorer la qualité du fer, elle sut perfectionner les moyens de le souder, de le percer, de lui faire rendre le maximum d'aspects. Cela, M. Subes l'a compris et mis en pratique. Le travail de ferronnier est avant tout un travail d'artisan qui comprend métier et art ; et dans ses trois reproductions de fer forgé, le lecteur ne sera pas sans s'apercevoir que M. Subes joint à l'habileté de l'artisan l'esprit d'invention de l'artiste. Jamais, il ne demande un modèle



**Fig. 5. Porte du tabernacle, crucifix et chandeliers du maître-autel de Saint-Louis de Vincennes.** (Photo Dmochowski)

à un décorateur dont le projet embarrasse toujours l'ouvrier dans la réalisation. Pour faire donner au fer le maximum d'effet, il faut savoir tout ce que peut donner le fer.

L'artisan est seul à pouvoir organiser les deux : matière et forme. Selon le mot de M. Jacques Maritain : « L'artisan est soumis à la commande, et c'est en tirant parti, pour mener à bien son ouvrage des conditions, des limitations, et des obstacles imposés par elle, qu'il montre le mieux son art. »

Comme MM. Brandt, Richard Desvallières, Szabo, M. Sub reste l'un de ces maîtres de la forge qui « possède l'énergie de peinture et de la sculpture, la hardiesse de l'architecture » sel le mot du serrurier du roi Stanislas, Jean Lamour : « Sous ses doig le fer se courbe, s'incline, se tord, se soude, s'écrase. »

On remarque ces mêmes qualités dans les pièces en cuivre q sont la porte du tabernacle, le crucifix et les chandeliers du maît autel.

MICHEL GUY.

# La première Eglise d'Alsace de style moderne, à Logelbach (Haut-Rhin)

DETAILS TECHNIQUES :

*nensions :* Longueur 37 mètres 50 ; largeur 17 mètres 50 ; hauteur, la tour, 43 mètres.
*écution :* 1er juillet 1926 au 1er juin 1927.
*x :* 950.000 francs pour l'église complètement meublée.
600.000 francs pour le gros œuvre.
*chitecte :* M. Bertich, de Colmar.
*trepreneur :* M. Rudloff, de Colmar.
*tels :* M. Joly, de Saint-Didier.
*rier :* M. Bartholomé, de Türckheim.
*ulpteur :* M. Geiss, de Colmar.
*chés :* G. Braun, de Dornach.

C'est M. le Curé de Logelbach, l'abbé Kaeffer qui a exécuté les ntures et qui nous a fourni, très complaisamment, sur place et par respondance les renseignements nécessaires.



Fig. 1. — Vue extérieure de l'église de Logelbach.
(Photo Georges Braun, Mulhouse-Dornach.)

C'est surtout dans les pays neufs, autour des grands centres urbains et industriels, aux points où des populations nouvelles s'accumulent, qu'il faut aller pour découvrir, étudier et si possible admirer les édifices religieux de conception moderne.

La banlieue parisienne possède déjà en ce genre quelques essais d'une incontestable originalité et connus de nos lecteurs. En province, plusieurs églises en béton sont achevées ou en cours de construction. C'est l'une d'elles, récemment construite dans une agglomération industrielle près de Colmar, à Logelbach (Haut-Rhin) que nous voulons décrire.

Il s'agit d'une église où le béton a été la seule matière employée pour la construction, ce qui a permis d'abord des lignes générales simples, droites, verticales ou horizontales dont l'ensemble plait d'ordinaire à nos contemporains ; en outre l'édifice réalisé est spacieux, clair, commode et d'un prix relativement peu élevé.

Un observateur, même peu averti, reconnaît vite l'air de famille qui apparente cette nouveauté avec l'œuvre classique des frères Perret, l'église du Raincy.

Toutefois, l'architecte de Colmar, M. Camille Rudloff n'a pas voulu d'autre part, il a dû tenir compte du climat s'éloigner autant des plans ordinaires et de l'Alsace, dont les hivers rigoureux interdisaient de développer les verrières comme cela peut se faire dans l'Ile-de-France, au Raincy comme à Chartres. De plus, à Logelbach, le ciment a reçu partout un badigeon qui le rend uniforme et propre et donne une impression de fini qui manque au Raincy, où sans doute par économie, le béton est demeuré à l'état brut.

Les vues que nous en donnons permettent d'avoir une idée de cette œuvre nouvelle. On y remarquera sans doute la flèche (fig. 1). Une heureuse alliance de lignes verticales et horizontales en font une œuvre bien moderne qui mérite d'être retenue.

L'intérieur de l'édifice, d'une teinte « crème » très douce, est éclairé par des vitraux aux dessins géométriques et aux couleurs très vives. Ce qui frappe surtout, c'est une large croix de verre vigoureusement dessinée qui domine le maître-autel et qui, violette et rose, se détache sur un fond vert d'eau (fig. 4).

La décoration est complétée par de nombreuses peintures murales, œuvres de M. le curé, l'abbé Georges Kaeffer, qui s'est inspiré de l'Ecole de Munich. Le dessin en est précis et le coloris très vif, qui s'harmonise avec les vitraux, rappelle par ses tonalités fraîches la palette merveilleuse utilisée par le peintre Grünewald dont on peut admirer les toiles au musée de Colmar. Sous les fenêtres de la grande nef, douze tableaux racontent la vie de la Très Sainte Vierge à qui l'église est dédiée : sur les murs des nefs latérales se succèdent les stations du Chemin de la Croix ; enfin au-dessus des autels latéraux



**Fig. 2. — Vue d'une des nefs de l'église de Logelbach.** (Photo Georges Braun, Mulhouse-Dornach.)

se trouvent des scènes de la vie de sainte Odile et de saint Georges (fig. 2).

Ces peintures qui attirent et instruisent *(biblia pauperum)* sont des copies de Fügel (stations) Feuerstein. Schuhmacher et Gaemerlé. Notamment sainte Odile. de Feuerstein. au-dessus de l'autel latéral du côté gauche est superbe. vue sur place. Le curé qui était libre pour la conception de l'ensemble a répété les couleurs de la grande croix du vitrail au fond du chœur ce qui donne pour l'œil un ef reposant et très harmonieux.

Le mobilier de l'église est également d'une facture moderne selon la coutume de l'Alsace. des bancs remplacent les chaises d la nef et dissimulent ingénieusement le chauffage central (fig. 3)

Au tympan : Le Christ en gloire fut taillé par le sculpteur remarquable M. Geiss. de Colmar. Les trois autels en pierre

**Fig. 3. — Vue intérieure de l'église de Logelbach.** (Photo Goerges Braun, Mulhouse-Dornach.)



**Fig. 4. — La grille du sanctuaire, le maître-autel et le vitrail principal de l'église de Logelbach.** (Photo Georges Braun, Mulhouse-Dornach.)

savonnière, très fine et facile à tailler, ont été livrés par M. Joly, de Saint-Didier.

Cet édifice a trouvé l'approbation de presque l'unanimité des très nombreux visiteurs. A l'heure qu'il est l'intérieur est achevé.

En sortant de l'église de Logelbach, il est raisonnable de se poser la question : Sommes-nous en face d'un progrès de l'architecture religieuse ? En effet, la comparaison est possible avec les styles anciens, car sur la même terrasse, à vingt mètres, on aperçoit l'ancienne église, de style gothique, construite au XIXe siècle en grès rose des Vosges. Il ne pouvait être question de transformer l'édifice devenu trop petit et on ne pouvait songer davantage à le copier à une plus grande échelle, la pierre, quoique proche, étant d'un prix inabordable.

Il semble donc que contrairement aux courants de l'architecture moderne civile qui utilise beaucoup les matériaux de luxe (des revêtements de marbre par exemple) la pierre même soit — pour des raisons purement financières — prohibée de la construction religieuse ; ce qui est une nouvelle raison pour ne pas cesser d'admirer les témoins d'un autre âge, — l'âge de la pierre — les cathédrales.

Mais puisqu'il faut bâtir par centaines des églises pour nos faubourgs, puisque les circonstances ajoutent une difficulté en obligeant à se contenter du béton, utilisons le béton qui permet en revanche de vaincre cent obstacles techniques ; et par le travail et par l'audace, essayons de créer pour l'avenir des témoins admirables de notre âge du béton, pour qu'il soit, lui aussi, « l'âge des belles églises ».

LOUIS GUILLON.

## 3. Aquarelle à l'Huile *(suite de la page 305).*

CONSEILS PRATIQUES. — 1) Chaque fois que l'on change [de] couleur, bien laver le pinceau à l'essence de thérébentine rectifiée.

2) Les pinceaux à employer pour ce travail sont des *brosses :* [il e]n faut de rondes et de plates en putois ou en martre : la martre [éta]nt plus ferme, est plus appréciée. Les brosses plates servent sur[tou]t à fondre les couleurs entre elles.

3) Dans l'aquarelle à l'huile, on se sert de couleurs transparentes [bro]yées à l'huile, au lieu de couleurs broyées à la gomme, et l'essence, [ou] mieux, la mixtion Jip, est employée à la place de l'eau.

Voici les noms des principales couleurs transparentes :

| | | |
|---|---|---|
| ...u de Prusse | Laque fine | Stil de grain jaune |
| ...ume | Laque brûlée | Terre de Sienne brûlée |
| ...u d'Outremer | Laque verte | Terre de Sienne naturelle |
| ...n de Bruxelles | Laque violette | Cinabre vert clair |
| ...ne indien | Laque de gaude | Cinabre vert foncé |
| ...ne minéral | Noir de bougie | Toutes les garances. |
| ...ne péruvien | Ocre jaune | |
| | Laque jaune | |

4) *Dégraissage.* — Les couleurs à l'huile étant très grasses, il [es]t nécessaire de leur faire subir une petite opération, pour éviter [qu']en graissant l'étoffe elles ne fassent une auréole grasse autour [du] dessin.

Faire un matelas de quatre ou cinq feuilles de bon papier buvard, [e]t quelques heures avant de se servir des couleurs ou la veille si possible, faire sortir des tubes de petits tas de couleur sur le papier buvard. En restant ainsi plusieurs heures exposées à l'air, les couleurs perdront leur excédent d'huile et deviendront bonnes pour la peinture sur étoffes.

## 4. Peinture à l'Huile.

TISSUS. — Satins ou velours clairs ou foncés, de préférence les satins de belle qualité et les velours à duvet ras.

MANIERE DE PROCEDER. — La peinture à l'huile est la plus facile à faire : elle a beaucoup de rapport avec la peinture à l'eau employée avec du blanc, mais, les couleurs séchant moins vite, permettent de les fondre ensemble très facilement.

1) On commence par repasser les contours du dessin avec une teinte formée d'une couleur claire et de blanc. Ce contour se fera très légèrement.

Ensuite, on cherchera chaque ton d'ombre, de demi-teinte et de lumière, comme pour la peinture à l'eau.

Ici, les ombres se feront avec une couleur foncée, mêlée d'un peu de laque et de blanc les demi-teintes, avec le même ton éclairci au moyen de la mixtion Jip. Toutes ces couleurs mises à leur place seront fondues entre elles avec une brosse plate propre. Puisque la couleur à l'huile ne sèche pas immédiatement, il sera aisé d'obtenir un fondu très suffisant.

*(A suivre)* G. ROBA





**Hauts-Reliefs, en grès cérame, Saint Pierre et Saint Paul,**
Modelés par Guillaume Bormann et exécutés par Busch et Ludescher à Vienne.

## GUIDE PRATIQUE POUR LA CONFECTION DES ORNEMENTS SACRÉS

Cette publication des Dames Bénédictines de Saint-Louis du Temple (20, rue Monsieur, Paris VII^e), fait suite au *Guide pratique pour la confection des ornements religieux*, et a pour objet la confection des linges sacrés.

C'est un grand honneur pour les mains féminines d'être chargées plus particulièrement de cette portion de la paramentique qui comprend non seulement les vêtements de lin des ministres, mais encore ceux qui servent au Saint-Sacrifice et sont en contact direct avec la Sainte Eucharistie.

Ce livre, très abondamment illustré, permet de confectionner et d'orner tous ces linges de façon à ce qu'ils soient à la fois conformes aux règles de l'art et à celles de la liturgie. Prix de l'album : Tome second, 35 fr. français.

## TABLE DES MATIÈRES



IMPRIMATUR
Mechliniæ, Novembris 1929.
J. Thys, can. libt. cens.

Imprimi potest
Abbatiæ Sti Andreæ
† Theodorus, Abbas.
Hélio Charles Bulens, Bruxelles.

NIHIL OBSTAT
Mechliniæ, Novembris 1
J. Thys, can. libt cens.

